

# Frontal toutes



La course des années 30 aux USA



été 85 ciné-club universitaire

tous les lundis à 19 et 21h

UNI 2

## Introduction

Après son programme d'été 1984 «Traiter ou maltraiter l'histoire» un peu fourre-tout, le Ciné-Club universitaire se devait d'abord un jour un thème historique plus restreint.

L'histoire contemporaine au phénomène cinéma permet une étude particulièrement intéressante sur la place de ce dernier dans notre société et sur sa manière de refléter les réalités du moment. Notre idée a été de confronter deux regards, l'un contemporain et l'autre déjà rétrospectif, sur un événement qui a très durement frappé les Etats-Unis: la Grande dépression.

Même si des raisons commerciales et politiques ont incité les producteurs des années 30 à largement éluder les problèmes socio-économiques dans leurs films, les goûts du public et par conséquent la production courante restent révélateurs de l'état d'esprit général de l'époque. Notre choix s'est néanmoins principalement porté sur les films d'auteurs plus «engagés», dans la mesure où le très pauvre circuit de distribution suisse nous le permettait. Dans ce sens, l'occasion de remonter les merveilleux films de Frank Capra, d'inspiration rooseveltienne et résolument optimistes, semblait trop belle pour la laisser passer, malgré une disproportion évidente quant à leur place dans le programme.

L'impossibilité de faire coïncider les thèmes des deux films présentés au cours d'une même soirée provient elle aussi avant tout des problèmes de disponibilité, mais certaines confrontations directes devraient rester passionnantes.

A l'heure où nous arrivent toujours des films tels que *Cotton Club* ou *Places in the Heart*, ce programme nous a semblé opportun pour mieux comprendre une période pas si lointaine et si riche d'enseignements... tout en nous replongeant dans un certain charme «rétro».

Norbert Creutz



MR. SMITH GOES TO WASHINGTON

## La crise de 1929 et la «Grande dépression»

Aux Etats-Unis, deux récessions légères précédèrent la crise de 1929. Loin de servir d'avertisseurs, des accidents aussi légers rassurèrent les Américains en justifiant leur optimisme sur l'avenir de leur économie. Les Etats-Unis occupaient, depuis la fin de la guerre, une position prépondérante; mais cette situation s'accompagnait d'un déséquilibre des échanges extérieurs. (...)

Les questions agricoles surtout restaient préoccupantes. Pendant la guerre, les agriculteurs américains avaient dû satisfaire les besoins en blé et autres céréales de leurs alliés et d'autres pays, que l'Europe ne pouvait plus ravitailler. Les emblavures du Middle-West ne cessèrent de s'étendre. Cet accroissement considérable de la production coïncida avec un resserrement des débouchés. Il s'ensuivit une baisse des cours mondiaux des produits agricoles. Pour acheter des terres et du matériel, les agriculteurs avaient contracté de grosses dettes et leurs revenus s'étaient trop réduits pour qu'ils puissent faire face à leurs obligations.

Tandis que les agriculteurs étaient en proie à des difficultés, l'industrie, grâce à de nombreuses innovations et à la baisse des prix des matières premières, réalisait de considérables profits. Les prix industriels s'élevaient par rapport aux prix agricoles. Dans les années 1920, la production industrielle doubla, ainsi que la productivité par tête. Le chômage atteignait en 1929 0,9 %, l'un des plus faibles pourcentages que les Etats-Unis aient jamais connus.

### Le «krach» de Wall Street

Le choc initial fut ressenti à Wall Street. Pendant les «années vingt» la spéculation boursière avait atteint une ampleur considérable. Le phénomène eut deux traits qui accentuèrent la fragilité et le côté factice de ces opérations. D'une part, la prospérité de certaines industries se reflétait dans la valeur des actions sans que celles-ci aient représenté de nouveaux équipements; d'autre part, une nouvelle couche de petits spéculateurs accéda à la Bourse. Le rôle joué par les *Investment trusts*, s'il ne fut pas moteur, contribua à soutenir et accélérer le mouvement. Le fait que la répartition du revenu national favorisait plus le capital que le travail relançait la spéculation. Les cours ne cessèrent de s'élever alors que le rendement des actions s'orientait à la baisse. (...)

Le nombre des valeurs échangées doubla entre janvier 1925 et octobre 1929. Au mois d'août 1929, le Federal Reserve System porta son taux à 6 %, pour essayer de ralentir les opérations boursières. (...)

Le mardi 29 octobre 1929, la Bourse s'effondrait. Depuis l'été 1929, la production se ralentissait en Europe. Aux Etats-Unis, la crise avait contraint de nombreux industriels à s'efforcer d'accroître leur production de façon à pouvoir régler leurs dettes. L'afflux de produits sur le marché entraîna une baisse des prix.

La production industrielle déclina de 28 % entre 1929 et 1931. Le chômage s'éleva à 16 % de la population active en 1931. C'est dire que le nombre des chômeurs, 429000 en 1929, grossit jusqu'à 7 millions en 1931. Les prix de gros subirent une importante baisse (— 33%). Quant aux travailleurs qui avaient conservé leur emploi, leurs salaires déclinaient de 39 % de 1929 à 1931. Le revenu des agriculteurs diminua d'un quart environ sur la période. Le commerce extérieur se contracta, tant à l'importation qu'à l'exportation. Le président H. Hoover annonça que la prospérité attendait «au coin de la rue». Il prit des mesures destinées à soutenir les banques en difficulté et à ranimer le crédit. Cela n'empêcha pas l'augmentation des faillites bancaires.

La période 1931-1933 fut qualifiée de «catastrophe». Elle confirmait que les efforts d'Hoover étaient peu efficaces. L'effondrement économique de l'Amérique se répercuta en Europe. (...)

Le 4 mars 1933, Roosevelt, qui avait été élu le 8 novembre 1932, prit ses nouvelles fonctions. Les Etats-Unis comptaient alors près de 14 millions de chômeurs, soit 23 % de la population active. Bien qu'entre 1932 et 1933 la production industrielle eût remonté (+ 16 %), près de la moitié des capacités de production restait inutilisée.

## Le New Deal

Le mandat du nouveau président se caractérisa par une abondante œuvre législative. Dès le 9 mars, Roosevelt fit voter l'*Emergency Banking Act* qui l'autorisa à mettre l'embargo sur l'or et confirmait la mesure des «vacances bancaires nationales», ce qui était un moratoire déguisé. A la mi-mars, ces «vacances» n'eurent plus leur raison d'être; la panique, qui risquait de réduire à la faillite la majorité des banques américaines, cessa. Roosevelt intervint aussi dans le domaine monétaire. (...)

Le risque d'inflation entraîna rapidement une reprise de courte durée; les acheteurs se précipitant par crainte de la hausse et les producteurs reprenant espoir. En janvier 1934, le dollar était stabilisé sur la base de 35 dollars l'once d'or.

Le président voulut reconstituer les revenus des agriculteurs. Les prix agricoles devaient rester à parité avec les prix industriels telle qu'elle avait été observée entre 1909 et 1914. Lorsque la parité se rompait au détriment des prix agricoles, le gouvernement s'engageait à verser aux agriculteurs la différence en puisant dans les ressources du fonds. Peu efficaces en ce qui concerne les surfaces cultivées, les mesures en faveur de l'agriculture portèrent leurs fruits dans le domaine des prix. En moins d'un an, de décembre 1933 à septembre 1934, l'indice des prix agricoles regagna dix-neuf points.

La politique du *New Deal* dans le domaine de l'industrie consistait à aider les chômeurs, à créer de l'emploi et à relancer la production industrielle. Les subventions ou les secours aux chômeurs n'étaient pas organisés sous l'égide de l'Etat; il n'existait aucun système d'assurance-chômage. Les plus jeunes travailleurs furent employés à des tâches de reboisement et de construction de routes. Mais ce palliatif ne touchait qu'une faible partie des sans-travail. Le plan de développement de la vallée de la Tennessee (T.V.A.) resta le plus célèbre témoignage de l'effort de Roosevelt pour créer des emplois. Le déficit budgétaire fut pratiqué de manière systématique.

Roosevelt fit voter, en juin 1933, le *National Industrial Recovery Act*. Pour chaque branche furent édictés des «codes» industriels, c'est-à-dire une législation d'ensemble touchant la production, les prix, les profits et les salaires. Des prêts aux entreprises visaient à stimuler la production et à garantir salaires et emplois. Les entreprises qui avaient accepté ces conditions eurent le droit de porter un label et les consommateurs furent invités à préférer ces produits. Dès 1934, il y eut une tendance de reprise, mais timide. La proportion de chômeurs fléchit de 25 % en 1933 à 20 % en 1934.

## La crise de 1937-38

La dernière crise que les Etats-Unis devaient connaître avant la guerre dura de 1937 à juin 1938. Cette crise se caractérisa par un recul de 30 % de la production industrielle de septembre 1937 à mai 1938, tandis que le chômage s'aggravait de 22 %. En 1937, il y avait 6,4 millions de chômeurs et en 1938, 10 millions; le taux de chômage était supérieur à ceux de 1921 et de 1931. En mars 1937, les cours en Bourse se replièrent; en novembre, la baisse était de 50 %. L'indice des prix de gros déclina à nouveau. Cette crise fut sans doute due à la réduction du déficit des finances publiques. Le déficit net, évalué à 4,6 milliards de dollars en 1936, s'amenuisa jusqu'à 3,1 et 1,4 milliards en 1937 et 1938. Il eût donc fallu que les entreprises privées prennent le relais du budget fédéral. Mais les entrepreneurs étaient pessimistes. Par ailleurs, la hausse des coûts salariaux réduisit aussi leurs espoirs de profits. Le 15 avril 1938, le Federal Reserve System réagit en ramenant le taux de l'escompte à 1 % (au lieu de 1,5 %), pour encourager l'emprunt



et améliorer le rendement des investissements. L'accentuation du déficit budgétaire dès 1939 raffermirait la tendance à la reprise. La déclaration de la guerre déclencha un effet de stockage aussi bien dans les ménages que dans les entreprises; ceci stimula la demande globale.

Les conséquences sur le potentiel américain de la décennie 1929-1939 furent importantes. Les pertes dues au chômage furent estimées à quelque 130 milliards de dollars entre 1929 et 1939, soit au double du revenu national de 1938. En 1925, les machines de plus de dix ans d'âge ne représentaient que 44 %, mais en 1940 cette proportion s'élevait à 70 %. Vieillesse des machines et ralentissement du progrès technique traduisirent le comportement des industriels américains plus soucieux de conserver leur épargne que de l'investir, la disparition des perspectives de profit expliquant les tendances à la stagnation.

*Extrait de «Crises et récessions économiques», par M. Flamant et J. Singer, Coll. Que sais-je.*



OUR DAILY BREAD

La Fête du travail marqua la fin classique de l'été de 1929, le 2 septembre. Il y eut une grosse vague de chaleur et, le soir du jour férié, les automobilistes de retour créèrent des embouteillages sur des kilomètres autour de New York. Finalement, beaucoup durent abandonner leur véhicule et rentrer chez eux par le train ou le métro. Le 3 septembre, la ville continua d'étouffer tout au long de ce que l'Office météorologique appela le jour le plus chaud de l'année. Loin de Wall Street, c'était une journée très tranquille dans une époque très calme. Des années plus tard, Frederick Lewis Allen parcourut les journaux de cette journée et résuma dans un article charmant tout ce qu'il y avait trouvé. Il n'y avait pas grand-chose. On discutait désarmement, de cette façon habituellement sans passion et qui nous détruira sans doute en fin de compte. Le Graf Zeppelin approchait de la fin de son vol autour du monde. Un avion trimoteur de la Transcontinental Air Transport s'était écrasé au cours d'un orage au Nouveau Mexique, et il y avait eu huit tués. Babe Ruth avait marqué quarante coups au but jusque-là dans la saison. Comme succès de librairie, *A l'Ouest, rien de nouveau* dépassait *Dodsworth*. Les robes de femmes marquaient décidément toutes une allure plate, sans que personne ne le dise.

*J.K. Galbraith, La crise économique de 1929.*

Les conséquences sociales de la dépression furent profondes. Les mariages devinrent plus tardifs, les naissances moins nombreuses. Beaucoup de collèges et d'écoles fermèrent. Etats et villes improvisèrent, hâtivement, l'assistance sociale. Puis, surchargés de dépenses, ils durent interrompre leurs paiements. Les achats d'objets de luxe (automobiles, bijoux) diminuèrent, mais les vieilles voitures firent prime et la consommation d'essence ne diminua pas. Phénomène curieux, mais explicable, la soie artificielle resta prospère, les femmes sacrifiant tout à la lingerie. La radio et les cigarettes, qui aidaient à supporter chômage et tristesse, gardèrent leurs fidèles. Peu à peu, la misère s'étendit; les chômeurs, par centaines de milliers, erraient dans les campagnes à la recherche d'un travail quelconque. Des familles entières émigraient vers l'Ouest dans l'espoir d'être employées aux récoltes ou à la cueillette des fruits; d'autres construisaient dans les banlieues des bidonvilles qu'ils appelaient par dérision «Hoover Ville». De longues queues se formaient devant les lieux où des institutions charitables distribuaient des vivres; on les appela *breadlines*, lignes du pain. Des banquiers, des courtiers, des spéculateurs ruinés sautaient par les fenêtres d'un vingtième étage pour se suicider. L'humoriste Will Rogers écrivait: «Il faut faire la queue pour avoir une fenêtre par où sauter.» On prétendait que dans les hôtels, le réceptionniste demandait aux arrivants: «Voulez-vous une chambre pour dormir ou pour sauter?»

En 1930, le nombre des chômeurs augmenta en progression géométrique. On voyait dans les rues de New York des milliers d'hommes jeunes qui, debout à côté d'un panier de pommes, répétaient d'une voix lugubre: «Buy an apple... Buy an apple...» Des millions de gens souffraient de la faim, mais la thèse officielle était: «Surtout par d'intervention de l'Etat.» Aux yeux du président Hoover, un seul pas dans cette direction conduisait au socialisme et à la paresse. «S'il y a des misères à soulager, que la charité privée en prenne soin.» Ce fut le temps des remèdes puérils et inadéquats, où de vieilles dames millionnaires faisaient tracer dans leurs parcs des routes qui ne conduisaient nulle part pour occuper des ouvriers sans emploi.

*André Maurois, Histoire des Etats-Unis.*



*THE GRAPES OF WRATH*

Durant les six premiers mois de l'année 1938, Hollywood connut une vague de dépression prononcée qui força des milliers de techniciens et d'artistes à un chômage suivi.

Le public américain, qui avait toujours adoré le cinéma «made in the USA» et ses vedettes, sembla, soudainement, se désintéresser de notre industrie et de ses produits. La baisse considérable et continue des recettes fut attribuée tout d'abord à la vague de dépression qui sévissait sur les Etats-Unis. Et cependant, durant les jours tragiques de fin 1929 et de 1930, durant les famines et la sécheresse des Etats centraux (Middle West), durant les inondations et même pendant la guerre, les théâtres ne désemplissaient pas. Il fallait chercher une autre excuse. La vérité est que le public commençait à se lasser des «doubles programmations», des petits films de classe dite «B», dont les scénarios, histoires d'amour ou de gangsters, sont sempiternellement les mêmes. Le Code Hays muselait naturellement les producteurs qui eussent pu faire beaucoup mieux; mais les innombrables restrictions imposées par Hays (et qui lui étaient dictées par les nombreux clubs, ligues et associations «Pour la morale des spectacles cinématographiques») empêchèrent les scénaristes de s'exprimer plus librement.

Les recettes des cinémas tarirent progressivement à partir de septembre 1937; en juin 1938, elles continuaient à être très basses, des ordres furent donnés par les banques et capitalistes new-yorkais de réduire encore plus le coût des films dont les bénéficiaires devenaient à peu près nuls. Plusieurs studios qui n'étaient pas encore sortis des banqueroutes des années précédentes réduisirent la production à un strict minimum.

*Robert Florey, Hollywood d'hier et d'aujourd'hui.*

# PROGRAMME DU CINÉ-CLUB

## 22 avril

---

- 19 h **The Grapes of Wrath** (Les raisins de la colère)  
129 min — 1940 John Ford
- 21 h **Bound for Glory** (En route pour la gloire)  
147 min — 1976 Hal Ashby

## 29 avril

---

- 19 h **Modern Times** (Les temps modernes)  
100 min — 1936 Charles Chaplin
- 21 h **Bonnie and Clyde**  
111 min — 1967 Arthur Penn

## 6 mai

---

- 19 h **Our Daily Bread** (Notre pain quotidien)  
74 min — 1934 King Vidor
- 21 h **Hard Times / The Streetfighter** (Le bagarreur)  
97 min — 1975 Walter Hill

## 13 mai

---

- 19 h **Top Hat** (Le danseur du dessus)  
81 min — 1935 Mark Sandrich
- 21 h **Pennies from Heaven** (Tout l'or du ciel)  
107 min — 1981 Herbert Ross

## 20 mai

---

- 19 h **Mr. Smith goes to Washington** (Mr. Smith au sénat)  
125 min — 1939 Frank Capra
- 21 h **The Lady in Red** (Du rouge pour un truand)  
93 min — 1979 Lewis Teague



## 3 juin

- 
- 19 h **Mr. Deeds goes to Town** (L'extravagant Mr. Deeds)  
115 min — 1936 Frank Capra
- 21 h **The Emperor of the North Pole** (L'empereur du Nord)  
119 min — 1973 Robert Aldrich

## 10 juin

- 
- 19 h **Scarface - The Shame of a Nation** (Scarface)  
90 min — 1932 Howard Hawks
- 21 h **Machine Gun Kelly** (Mitraillette Kelly)  
84 min — 1958 Roger Corman

## 17 juin

- 
- 19 h **You can't take it with you** (Vous ne l'emporterez pas avec vous) — 127 min — 1938 Frank Capra
- 21 h **They shoot Horses, don't they?** (On achève bien les chevaux) — 121 min — 1969 Sydney Pollack

## 24 juin

- 
- 19 h **It happened one Night** (New York — Miami)  
105 min — 1934 Frank Capra
- 21 h **Lucky Lady** (Les aventuriers du Lucky Lady)  
118 min — 1975 Stanley Donen

Tous les films sont en version originale sous-titrée, à l'exception de **Bonnie and Clyde** en version française et de **Modern Times** avec intertitres en français.

## Hollywood et la Grande dépression

Lorsque le mardi 29 octobre 1929 l'économie du plus puissant pays capitaliste est disloquée par le krach de la Bourse de New York, Hollywood est en plein épanouissement. La crise qui commence l'affecte peu; l'industrie cinématographique estime être à l'abri des faillites qui se succèdent en traînée de poudre dans le pays. Une révolution considérable vient de se produire dans les studios, qui explique cette sérénité: le cinéma a cessé d'être muet.

Les «films chantants» d'abord, puis les «cent pour cent parlants» fascinent un public qui vient de plus en plus nombreux oublier ses problèmes dans les salles obscures. Hollywood estime être un rempart contre le pessimisme qui pourrait s'emparer de la population.

Cela ne pouvait échapper aux banquiers: en peu de temps la Chase National Bank, du groupe Rockefeller, et l'Atlas Corporation, du groupe Morgan, dominent les huit plus importantes compagnies de Hollywood et se rendent maîtresses du cinéma américain.

Par ailleurs, l'engouement du public pour le spectacle cinématographique en cette période d'austérité est ressenti comme relevant de l'indécence par un certain nombre d'organisations puritaines, comme la Légion de la décence, qui exigent la mise sur pied d'un code de la pudeur. On établit ainsi le *code Hays*, véritable censure, qui, sous prétexte de garder la moralité, visait surtout à surveiller le traitement des problèmes sociaux.

Ainsi, dès le début de cette crise qui lance sur les routes de l'Amérique des millions de sans-travail et qui voit, après dix ans de démantèlement, le vigoureux redressement des syndicats, toute la production cinématographique est contrôlée par les banquiers et les puritains. Cela explique que le cinéma hollywoodien, surtout durant les années les plus dures de la crise (qui coïncident avec la période du gouvernement Hoover, 1929-1933), n'ait pas abordé directement les problèmes de la société et de l'homme américains. Plus que jamais il fallait que Hollywood soit une usine à rêves, une fabrique d'espoirs.

La crise, cependant, favorise la production d'un type de film nouveau où elle s'inscrit en creux de manière évidente. C'est le «film de gangsters» ou «film noir», genre réaliste qui, en toile de fond, présentera quelques aspects monstrueux de la société américaine. *Little Caesar* de Mervyn LeRoy (1930) lance le genre et surprend par son réalisme dans la description des milieux des bas-fonds. C'est surtout *Je suis un évadé* (1932, Mervyn LeRoy) qui transpose le mieux la situation sociale de bon nombre d'Américains qui se reconnoissent en cet ancien forçat, bénéficiaire d'un non-lieu mais qui, malgré cela, se voyait refuser du travail partout et s'enfonçait désespérément dans la misère.

Cette problématique (l'enfermement et la révolte) est à la base d'un sous-genre du film noir qui s'épanouit également en 1930: le «film de convicts» qui révélait le monde des grandes prisons et dont *Big House* (George W. Hill, 1930) fut le plus réussi et le plus violent.

Les conséquences de la crise avaient stupéfié les Américains qui venaient de traverser les «roaring twenties» convaincus que rien ne pouvait freiner leur irrésistible prospérité. Panique et désarroi dans les foyers préoccupés par l'avenir, inquiets du présent. Un autre genre cinématographique, plus névrotique cette fois, va refléter cette psychologie de crise: le «film d'horreur». Ce genre va canaliser l'angoisse, la dévier, la laisser exploser, pour mieux la dominer durant le «happy end» et dans la comparaison avec un réel jamais aussi terrifiant que l'imaginaire de cauchemar. En 1931, James Whale tourne le premier *Frankenstein*, avec Boris Karloff dans le rôle du monstre. Le succès est impressionnant. L'Amérique entière va s'exorciser au cinéma. La même année, Tod Browning réalise le premier *Dracula*, avec Bela Lugosi dans le rôle du vampire. Toutes les hantises des cauchemars d'enfants reviennent à l'écran, le code Hays néglige de les censurer;

elles représentent pourtant mieux que n'importe quel film «social» l'imaginaire angoissé d'une Amérique en proie à la névrose. L'énorme succès de films comme *Docteur Jekyll and Mr. Hyde* (R. Mamoulian, 1932), *King Kong* (Cooper-Schoedsack, 1933) ou *L'Île du Dr Moreau* (Erle C. Kenton, 1932) confirme qu'ils répondaient, en les hystérisant, aux peurs de l'époque; ils constituent de véritables rites de dépossession auxquels les spectateurs participent pour se délivrer des obsessions quotidiennes: travail, argent, subsistance.

De marchands de rêves, les producteurs hollywoodiens deviennent marchands de cauchemars.

Roosevelt lance son «new deal», et une dynamique nouvelle s'empare du pays. Les décrets se succèdent, qui insufflent une certaine vitalité à l'industrie et redonnent un peu de confiance aux Américains; Hollywood, enfin, va oser regarder la crise en face. Comment d'ailleurs faire autrement? Il y a dans le pays treize millions de chômeurs (ils étaient deux millions en 1929), les recettes des salles s'effondrent et le tiers des dix-neuf mille salles du pays doivent fermer leurs portes.

Le premier film à admettre la crise est *A Man's Castle* («Ceux de la zone», Frank Borzage, 1933) qui se déroule dans un bidonville de San Francisco près de la Golden Gate et dont les personnages, des déclassés, évoquent nostalgiquement leur récent passé bourgeois. Le cinéma hollywoodien découvre ainsi un personnage qui hante l'imagination de tous les Américains: le chômeur.

King Vidor dans *Notre pain quotidien* (1934) reprend ses deux héros de *La foule* (1929) en proie à la faim et au chômage dans une grande ville. Il propose une solution: la création de coopératives agricoles par lesquelles les sans-travail des villes parviennent à surmonter les difficultés de la crise. Il reprend ainsi le vieux mythe agrarien et soutient d'autre part, de manière assez radicale (le film fut qualifié de «rouge» par la presse Hearst), les initiatives de l'administration Roosevelt pour encourager la production agricole et pour reclasser à la campagne les chômeurs des villes (Agricultural Adjustment Act, et la célèbre Tennessee Valley Authority).

Charles Chaplin est un des rares à évoquer la montée des luttes sociales, extrêmement surveillées par le code Hays. Dans *Les temps modernes* (1935) il présente une manifestation de grévistes conduite par Charlot qui agite un drapeau rouge et dispersée par l'intervention brutale de la police. C'est l'époque où les ouvriers multiplient les actions pour s'opposer aux licenciements collectifs; la puissance des syndicats se renforce et le nombre de leurs adhérents se multiplie (le syndicat des mineurs passe de quatre-vingt mille à quatre cent mille en 1934).

L'enfer industriel est évoqué par William Wyler dans un des films les plus caractéristiques du néo-réalisme américain: *Rue sans issue* (1937). Le monde des taudis de New York y est décrit avec une complaisance très naturaliste, les rats et les poitrinaires en sont les seuls habitants; les chômeurs y sont vus avec sympathie et les piquets de grève évoqués avec complicité et admiration.

Lorsque la guerre éclate et permet de dépasser la deuxième dépression (1937-1938), John Ford présente pour la première fois dans *Les raisins de la colère* (1940), avec un réalisme amer, l'univers des chômeurs en dérive. Les affaires reprenant, Hollywood est assez rassuré pour se donner le loisir de regarder en arrière avec un certain esprit critique. Mais tout au long de la décennie des années 30 la production cinématographique, doublement contrôlée par la grande banque et les légions de la décence, n'a pu élaborer aucun discours critique sur les raisons de la crise et encore moins proposer une solution politique progressiste. Toutefois, ni la banque ni les puritains n'ont pu empêcher que, par les interstices de fictions «secondaires» comme les films de gangsters ou les films d'horreur, le réel et l'imaginaire d'une Amérique en détresse ne viennent s'inscrire avec une évidente netteté dans l'écran transparent de l'usine à rêves hollywoodienne.

elles représentent pourtant mieux que n'importe quel film «social» l'imaginaire angoissé d'une Amérique en proie à la névrose. L'énorme succès de films comme *Docteur Jekyll and Mr. Hyde* (R. Mamoulian, 1932), *King Kong* (Cooper-Schoedsack, 1933) ou *L'Île du Dr Moreau* (Erle C. Kenton, 1932) confirme qu'ils répondaient, en les hystérisant, aux peurs de l'époque; ils constituent de véritables rites de dépossession auxquels les spectateurs participent pour se délivrer des obsessions quotidiennes: travail, argent, subsistance.

De marchands de rêves, les producteurs hollywoodiens deviennent marchands de cauchemars.

Roosevelt lance son «new deal», et une dynamique nouvelle s'empare du pays. Les décrets se succèdent, qui insufflent une certaine vitalité à l'industrie et redonnent un peu de confiance aux Américains; Hollywood, enfin, va oser regarder la crise en face. Comment d'ailleurs faire autrement? Il y a dans le pays treize millions de chômeurs (ils étaient deux millions en 1929), les recettes des salles s'effondrent et le tiers des dix-neuf mille salles du pays doivent fermer leurs portes.

Le premier film à admettre la crise est *A Man's Castle* («Ceux de la zone», Frank Borzage, 1933) qui se déroule dans un bidonville de San Francisco près de la Golden Gate et dont les personnages, des déclassés, évoquent nostalgiquement leur récent passé bourgeois. Le cinéma hollywoodien découvre ainsi un personnage qui hante l'imagination de tous les Américains: le chômeur.

King Vidor dans *Notre pain quotidien* (1934) reprend ses deux héros de *La foule* (1929) en proie à la faim et au chômage dans une grande ville. Il propose une solution: la création de coopératives agricoles par lesquelles les sans-travail des villes parviennent à surmonter les difficultés de la crise. Il reprend ainsi le vieux mythe agrarien et soutient d'autre part, de manière assez radicale (le film fut qualifié de «rouge» par la presse Hearst), les initiatives de l'administration Roosevelt pour encourager la production agricole et pour reclasser à la campagne les chômeurs des villes (Agricultural Adjustment Act, et la célèbre Tennessee Valley Authority).

Charles Chaplin est un des rares à évoquer la montée des luttes sociales, extrêmement surveillées par le code Hays. Dans *Les temps modernes* (1935) il présente une manifestation de grévistes conduite par Charlot qui agite un drapeau rouge et dispersée par l'intervention brutale de la police. C'est l'époque où les ouvriers multiplient les actions pour s'opposer aux licenciements collectifs; la puissance des syndicats se renforce et le nombre de leurs adhérents se multiplie (le syndicat des mineurs passe de quatre-vingt mille à quatre cent mille en 1934).

L'enfer industriel est évoqué par William Wyler dans un des films les plus caractéristiques du néo-réalisme américain: *Rue sans issue* (1937). Le monde des taudis de New York y est décrit avec une complaisance très naturaliste, les rats et les poitrinaires en sont les seuls habitants; les chômeurs y sont vus avec sympathie et les piquets de grève évoqués avec complicité et admiration.

Lorsque la guerre éclate et permet de dépasser la deuxième dépression (1937-1938), John Ford présente pour la première fois dans *Les raisins de la colère* (1940), avec un réalisme amer, l'univers des chômeurs en dérive. Les affaires reprenant, Hollywood est assez rassuré pour se donner le loisir de regarder en arrière avec un certain esprit critique. Mais tout au long de la décennie des années 30 la production cinématographique, doublement contrôlée par la grande banque et les légions de la décence, n'a pu élaborer aucun discours critique sur les raisons de la crise et encore moins proposer une solution politique progressiste. Toutefois, ni la banque ni les puritains n'ont pu empêcher que, par les interstices de fictions «secondaires» comme les films de gangsters ou les films d'horreur, le réel et l'imaginaire d'une Amérique en détresse ne viennent s'inscrire avec une évidente netteté dans l'écran transparent de l'usine à rêves hollywoodienne.

## La Grande crise au cinéma : des années 30 aux années 80

Dans une production cinématographique aussi importante quantitativement que celle des années 30 aux USA, il n'y a rien d'étonnant à ce que tous les genres, du western à la comédie musicale, se trouvent représentés, avec des fortunes diverses et un véritable âge d'or pour certains. Pas tout à fait un genre à part, les films «à commentaire social» ont formé un ensemble assez hétérogène — pouvant s'étendre, selon une lecture «large», de *Blonde Vénus* à *King Kong* — et généralement sans que les thèmes de ce courant soient concentrés en un seul film.

Le peu d'indépendants dans le métier donnait alors beaucoup de poids à la politique des grands studios (Warner Bros, MGM, Paramount, 20th Century Fox, Columbia, RKO, Universal et United Artists), dont les exécutifs avaient des pouvoirs de décision et d'orientation de la production énormes. Ainsi, si la Warner se voulait championne du «social», la Universal, elle, brigait plutôt la lanterne rouge dans le domaine. La majorité du personnel était liée au studio par des contrats d'exclusivité, de durées variables, mais ne facilitant certainement pas l'acquisition d'une position de force.

La raison commerciale primant si souvent et s'orientant selon les goûts d'un public plus que jamais en quête de divertissement, il semble finalement normal que si peu d'auteurs aient pu attaquer de front les grands problèmes de leur temps. D'autant plus que censure et autocensure (d'ordre politique notamment) connaissaient également un peu réjouissant «âge d'or».

Pourtant, une petite revue des thèmes «modernes» abordés par le cinéma des années 30 donne des résultats passionnants : en tête au pilori, on trouvait la criminalité héritée de la crise et des années de la prohibition, de la simple délinquance au crime organisé; divers abus de pouvoir (de la presse aux grands patrons, en passant par force avocats et politiciens), xénophobie et lynchages expéditifs, voire même une pointe de fascisme sous-jacent, étaient dénoncés dans quelques films, alors que l'esprit d'entreprise, l'action du FBI, l'anti-communisme et les valeurs morales étaient communément encouragés... Tous ces thèmes ont un lien certain avec la Dépression, ce d'autant plus qu'en délivrant de tels messages, le cinéma se donnait une tâche de mobilisation populaire.

Par contre, un traitement souvent maladroit dans ces films et le fréquent manque de clarté qui en résulte donnent d'autant plus de valeur aux véritables œuvres «d'auteur» de cette période (Vidor, Lang, Capra, Wellman, Borzage, etc...); d'ailleurs même quand ces derniers ne se distinguaient pas particulièrement par leur engagement social (Sternberg, McCarey, etc...).

Après quelques adaptations d'œuvres de Steinbeck et Caldwell, prestige littéraire oblige, le mot d'ordre sembla être d'oublier ces sombres années. Le silence cinématographique des années 40 et 50 sur le sujet est remarquable : un *black-out* total, le temps d'exorciser le traumatisme. La guerre mobilise l'attention, puis c'est le maccarthysme qui n'incite guère les producteurs à revenir sur une période de troubles sociaux. Seules quelques biographies (romancées) de gangsters aux surnoms accrocheurs («Baby Face», Nelson, «Pretty Boy», Floyd, «Legs», Diamond, «Dutch», Schultz, «Ma» Barker et consorts) voient le jour, dans un esprit très sensationnaliste, repris plus tard à son compte par Roger Corman.

En 1960, *Wild River* d'Elia Kazan amorce enfin une relecture plus critique de l'histoire, soulignant les drames personnels et collectifs accompagnant les efforts du New Deal. Libérés des compromis de censure, sinon toujours commerciaux — les reconstitutions historiques peuvent coûter cher —, des cinéastes revisitent périodiquement, avec un regard neuf et parfois ambigu, cette période qu'ils n'ont pour la plupart plus connue.



Désormais les films soulignent la noirceur dans la vie des déshérités, n'ignorent plus les chômeurs et les vagabonds, condamnés à vivre d'expédients plus ou moins légaux) de la boxe aux hold-up, en passant par divers trafics et la prostitution). Les carrières de délinquance prennent un autre aspect et on examine surtout celles des gangsters «ruraux» — héros ou plaie de la Dépression? —, tout en remettant en cause l'action des flics de choc (G-Men) du FBI, tant glorifiés à l'époque. La montée d'un syndicalisme militant ainsi que les conditions de vie précaires des Noirs sont enfin dévoilées; des chansons optimistes comme «Pennies from Heaven» et «We're in the Money» traînent un irréversible arrière-goût d'amertume...

Bien sûr, dans cette présentation plus crue des faits, la complaisance n'est parfois plus très loin, tout comme la volonté délibérée de renforcer ou même créer une mythologie. Les années 30 se limitent aussi quelquefois à une simple toile de fond donnant un cachet «rétro» adéquat (*L'Arnaque*, *Lucky Lady*...). La leçon d'histoire reste éminemment ambiguë: normal, elle émane de cinéastes aux tempéraments si différents!

Reste à savoir maintenant si l'Amérique de Reagan, pas toute rose elle non plus, aura droit à son tour à de tels honneurs. Le flot actuel de films pour teenagers béats et particulièrement débiles cacherait-il un malaise profond? Dans ce cas le retour de la vague risque d'être surprenant... si le solide cinéma américain se trouve encore assez de ressources. La réponse dans vingt ans?

Norbert Creutz

Voici une liste des principaux films manquant au présent programme (parmi bien d'autres, moins représentatifs). Si vous avez une chance de les voir, ne les manquez pas!

- 1932 *I am a Fugitive from a Chain Gang* (Mervyn LeRoy)
- 1933 *Heroes for Sale* (William A. Wellman)  
*Wild Boys of the Road* (William A. Wellman)  
*A Man's Castle* (Frank Borzage)
- 1936 *Fury* (Fritz Lang)
- 1937 *You only live once* (Fritz Lang)  
*Dead End* (William Wyler)
- 1938 *Angels with Dirty Faces* (Michael Curtiz)
- 1945 *Dillinger* (Max Nosseck)
- 1959 *The FBI Story* (Mervyn LeRoy)
- 1960 *Wild River* (Elia Kazan)
- 1962 *To kill a Mockingbird* (Robert Mulligan)
- 1965 *The Cincinnati Kid* (Norman Jewison)
- 1966 *This Property is condemned* (Sydney Pollack)
- 1970 *Bloody Mama* (Roger Corman)
- 1971 *The Grissom Gang* (Robert Aldrich)
- 1972 *Boxcar Bertha* (Martin Scorsese)  
*Sounder* (Martin Ritt)
- 1973 *The Sting* (George Roy Hill)  
*Paper Moon* (Peter Bogdanovich)  
*Dillinger* (John Milius)
- 1978 *F.I.S.T.* (Norman Jewison)

ANDREW BERGMAN

DEPRESSION  
AMERICA AND ITS FILMS

ONLY YESTERDAY THE  
HEADLINES SCREAMED  
THIS AMAZING STORY!



*Golden Harvest* (1933).  
Richard Arlen defies  
another threat, as a prairie  
farmer beset by  
depressed prices and  
laborers' strikes.  
Audiences failed to  
warm to these dramati-  
zied documentaries: life  
was bad enough without  
paying to see it.

**Quelques ouvrages à consulter :**

David Manning White et Richard Aversion — *The Celluloid Weapon. Social Comment in the American Film*. Beacon Press, Boston 1972.

Andrew Bergman — *We're in the Money. Depression America and its Films*. Harper & Row, 1972.

Maurice Roy — *La grande crise*. Denoël, 1969.

Jacques Néré — *La crise de 1929*. Armand Colin, 1973.

**Où**

Auditoire Piaget, au sous-sol d'UNI II, 24 rue Général-Dufour.

**Quand**

Séances du soir : le lundi à 19 h. et 21 h.

**Qui**

**Tout le monde** peut adhérer au Ciné-Club universitaire.

**Comment**

Nous vous proposons deux formules :

**Cartes d'abonnement à Fr. 15.—**, valables pour trois entrées.

**Abonnement général à Fr. 35.—**, pour tous les films.

Les abonnements sont vendus uniquement à l'entrée des séances.

Pour tout renseignement complémentaire, veuillez vous adresser  
au Service des Activités culturelles de l'Université  
4, rue de Candolle, 1<sup>er</sup> étage, tél. 20.93.33, internes 2705/6.

L'abonnement à Fr. 35.—, muni d'une photographie dûment  
validée par un timbre des Activités culturelles, donne droit à  
l'entrée à prix réduit (Fr. 7.—) aux cinémas **Corso** (20, rue de  
Carouge) et **Classic 3** (rue des Alpes) durant la période  
mentionnée au verso de l'abonnement.



IT HAPPENED ONE NIGHT